

Radetich, Laura

Clío se deja ver y oír. El cine como fuente y como recurso de la historia

V Jornadas de Sociología de la UNLP

10, 11 y 12 de diciembre de 2008

Cita sugerida:

Radetich, L. (2008). Clío se deja ver y oír. El cine como fuente y como recurso de la historia. V Jornadas de Sociología de la UNLP, 10, 11 y 12 de diciembre de 2008, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en:
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6349/ev.6349.pdf

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

CLIO SE DEJA VER Y OIR. El cine como fuente y como recurso de la historia

CLIO MAY BE SEEN AND LISTENED. Movies as source and resource on history

Autora/Author: Prof. Laura Radetich¹

Summary

Movies as source on historiography are used since Marc Ferro confronted to historians of Annales School. When it was very difficult to accept another sources except written one, Marc Ferro as historian decided to open itself his own way to express what was the meaning of using movies to analyze the past. He succeeded, and reached the top as headmaster of Annales School in Sorbone University, in the earlies '70.

The image expression or audiovisual discourses represents truthfulness what written words nearless could show. However, synecdoche and generalization find each other in middle way one to another, as a roll playing to complement at the time the understanding and rebuilding of the past.

Movies may reflect or represent our society and it may be another alternative to tell us a story. It's another way to show it. Rosenstone as Hayden White said in his essay about historiophoty, they are trespassing to another dimension; it is the movie history or historiophoty.

Key words: historiophoty, homo videns, new language, new methodology, movies are sources and resources on history.

Resumen

El cine como fuente historiográfica es utilizado a partir de la "batalla" que dio Marc Ferro hacia el interior de Annales. Cuando era difícil que se aceptaran otras fuentes que no fueran las gráficas, este historiador logró abrirse camino hasta llegar a ser el director de Annales en los años '70.

El discurso de la imagen o el discurso audiovisual representa con mayor verosimilitud lo que el discurso gráfico no alcanza a expresar. Sin embargo, la sinécdoque y la generalización se encuentran a mitad de camino en un juego representativo para complementarse a la hora de comprender y reconstruir el pasado.

El aporte del cine puede tomarse como reflejo o representación social y también como una alternativa discursiva. En este sentido, Rosenstone con el apoyo de Hayden White y su análisis de la "*historiofotía*" son los que incursionan en esta nueva dimensión, esto es la narración audiovisual de la historia.

Palabras clave: historiofotía, homo videns, nueva metodología, noticieros, los documentales y el cine de ficción son fuentes primarias, secundarias y terciarias

Introducción

La sociedad se representa a sí misma en el espejo de Clío

*“Lo que tienen en común el estudio de la historia
y la creación artística es una manera de formar imágenes”*

Huizinga, 1905²

La sociedad espera que los historiadores volvamos a pensar la historia en otras dimensiones mientras la historia sigue mirando hacia otro lado, el pasado aparece representado en otros soportes. Entonces deberíamos reflexionar si los historiadores asumimos el rol que la sociedad nos ha delegado, para eso deberíamos probar que la sociedad se ve reflejada a sí misma por la historia. Desde los graffitis hasta los libros académicos todos forman parte de la cultura de una sociedad, son representaciones de sí misma y por lo tanto dan cuenta de su pasado.

La historiografía del siglo XIX consideraba a las fuentes escritas como la única forma de conocer el pasado. Las visiones del “pasado” y de la “historia” Argentina a través del cine sonoro permiten diferentes miradas³.

Mientras que existen distintas posturas respecto de la relación entre el cine y la historia que nos hacen pensar en diferentes alternativas en cuanto a la función del cine tanto en la narración histórica como fuente de análisis del pasado. El cine visto como representación de la realidad, pone en juego entre ambos -el cine y la historia- algunas semejanzas y muchas diferencias, lo que resulta como un reflejo de viejas polémicas en el campo historiográfico que aún está sin resolver.⁴

Una importante corriente de la historia contextual considera al cine como fuente y recurso de la historia, concibiendo la imagen fílmica en tanto discurso y arte. Se analizan las relaciones entre el cine y la historia, y los problemas surgidos y derivados de la existencia de una versión fílmica del pasado, tomándolo como una escritura de la historia entre otras. Desde esta perspectiva los valores intrínsecos del cine es el de constituirse, en tanto producción cultural, en un espléndido testimonio histórico.

El cine, tal como lo define Román Gubern en Historia del cine⁵, es un instrumento de comunicación de masas que pretende llegar al mayor número posible de seres humanos. Su objetivo es plural: narra, representa, influye, comunica, informa, enseña, crea y recrea modelos de comportamiento, o transmite, a partir de las ideas del que ejerce la dirección fílmica, los problemas, angustias, sueños o necesidades de un grupo determinado de la sociedad. En otras palabras, el cine produce la condensación entre el conocimiento y el reflejo sensorial y sensitivo necesario para su mayor proximidad con las representaciones sociales.

Marc Ferro⁶ fue uno de los primeros analistas que vieron el cine como una fuente de documentación útil para la investigación y la enseñanza de la Historia, debido a sus enormes posibilidades de expresión y a su capacidad para mostrar y connotar determinados aspectos de la vida cotidiana: estereotipos, mentalidades, poderes simbólicos, relaciones sociales de género. Esta interpretación, defendida por Caparrós Lera, Hueso y Barco⁷, entre otros, ha sido matizada luego por los análisis que subrayan el valor histórico de la representación cinematográfica de la historia, el interés intrínseco del cine como objeto cultural y producto social en una época determinada⁸, sus vínculos con la Historia Oral y la narración, en los que

subyace la necesidad de contar una historia, de rescatar al individuo –hombre o mujer- como sujeto

Siegfried Kracauer⁹, que demostraba en 1947 cómo el nazismo o el «alma alemana» estaban implícitos en la producción cinematográfica de la República de Weimar. Pero, es Ferro, el historiador que luchó por el reconocimiento de esta nueva forma de comprender y enseñar la Historia, a través de las publicaciones y los documentales didácticos que este historiador de Annales diera a la luz en los años 60-70, que asimismo demostró las posibilidades del cine de ficción como fuente y agente de la ciencia histórica¹⁰

Paralelamente surgió en Europa una corriente teórica (Paul Smith, Ken Short, Anthony Aldgate, Kastern Fledelius, Nicholas Pronay, Stephan Dolezel, David Ellwood), que consolidaría lo que se ha llamado cinematic contextual history¹¹, una «escuela contextual del cine» algunos de cuyos máximos representantes son Marc Ferro, Pierre Sorlin, Robert A. Rosenstone, que tendría, en las últimas décadas del siglo XX, también su continuidad en España, con Ángel Luis Hueso, Monterde o el mismo José M^a Caparrós¹².

Sin embargo, las películas que reconstituyen el pasado venía a decir Pierre Sorlin¹³ nos hablan más de cómo era o es la sociedad que las ha realizado, de su contexto, que del hecho histórico o referente que intentan evocar. “Las representaciones tienen como fuente, al menos parcial, las percepciones visuales; se transmiten a través de imágenes: en los dos extremos, constitución y perpetuación, se descubre la intervención de la mirada. (...) Un discurso, un programa, un artículo de prensa sólo son legibles para un público cuyo mismo idioma emplean; asimismo, para encontrar espectadores, una película debe combinar imágenes accesibles a quienes la contemplan. La pantalla revela al mundo, evidentemente no como es, sino como se le corta en la mesa de montaje, como se le comprende en una época determinada; la cámara busca lo que parece importante para todos, descuida lo que es considerado secundario; jugando sobre los ángulos, sobre la profundidad, reconstruye las jerarquías y hace captar aquello sobre lo que inmediatamente posa la mirada.”¹⁴ También Sorlin utiliza el concepto de recepción, readaptación o redistribución de la materia fílmica realizada por lo espectadores, que es diferente según cada ideología o mentalidad

La escuela contextual defiende el análisis del filme como reflejo o retrato de la sociedad que los produce, la posmodernidad se interesa por la imagen primordialmente cómo los filmes explican y se relacionan con la Historia, o sea, el cine como otra escritura en imágenes del pasado o del mismo presente. En este sentido, Robert Rosenstone¹⁵ propone: «Ha llegado el momento en el que el historiador debe aceptar el Cine como un nuevo tipo de Historia, junto a la oral y a la escrita”.

Las fuentes escritas han sido tomadas por los historiadores como testimonio privilegiado para el análisis y la interpretación del pasado.

Hoy sabemos que esos documentos son insuficientes, reconocemos la necesidad de ir más allá en la búsqueda de distintas formas de expresión social a partir de otros registros, no sólo escrito¹⁶.

La narración histórica estuvo ceñida *stricto sensu* a los libros y a los manuales escolares en los que se depositaba íntegramente la confianza por su seriedad y su pretendido grado de

objetividad en el tratamiento de los acontecimientos históricos. Pero debemos reconocer que tanto los libros de texto utilizados para la enseñanza de la historia en la escuela como cualquier otra producción escrita, aún siendo esta de reconocido nivel académico, recrea, o representa lo que a juicio del historiador “es” lo que ha sucedido.

Debemos avanzar en la crítica de lo que hasta ahora dio en llamarse historiografía y plantearnos las problemáticas pertinentes de una sociedad posliteraria¹⁷. Esta nueva sociedad dice Sartori produjo una revolución... “Esta revolución está transformando al homo sapiens, producto de la cultura escrita, en un *homo videns* para el cual la palabra ha sido destronada por la imagen”¹⁸

Es por esta razón que la narración histórica comienza a ampliar sus horizontes en la búsqueda de nuevos recursos que favorezcan la perpetuidad o la recreación de acontecimientos históricos que de otra forma no llegan al público masivo¹⁹.

Las fuentes históricas

La materia con la que se elabora el conocimiento histórico desde finales del siglo XIX son las fuentes. Se distinguen diferentes tipos de testimonios: fuentes históricas primarias y fuentes históricas secundarias. Esta distinción del positivismo, fue plasmada por el historiador alemán Leopold von Ranke (1795-1886), dada su extremada intención de “objetividad” en la que la narración histórica debe ser indubitable en cuanto a su veracidad. Esta necesidad de contar los hechos “como en realidad han sucedido” propia del positivismo y del enciclopedismo historiográfico es la definición propuesta por Ranke. Entonces para este historiador las fuentes se distinguían entre: *fuentes textual primaria* que hace referencia a eventos contemporáneos a su producción, pertenece a la misma época que evoca y, entonces, tendrá preeminencia por sobre fuentes posteriores. Por su parte, *las fuentes secundarias (y terciarias)* no son contemporáneas de los hechos que describen. De la misma manera, y agregando solidez a esta metodología, podemos recordar el principio sostenido por otro historiador alemán, Johann Gustav Droysen (1804-1884), de acuerdo con el cual el historiador debe escrutar las fuentes haciendo el intento por distinguir entre los hechos relatados como elemento objetivo y la interpretación presente en la propia fuente²⁰. En este caso excede la pretensión de Ranke reclamando a las fuentes también el poder de realizar su propia interpretación.

Por supuesto, el quiebre epistemológico producido a partir de los años '60 en el seno de las disciplinas sociales, la ubicación de un “hecho objetivo” en una fuente constituye, asimismo, un aspecto interpretativo (hermenéutico) —señalado por Christian Erslev en su *Historisk Teknik* en 1911—.

Nosotros estamos planteando una definición más flexible de lo que nuestros maestros han tomado como estrictas pautas de discernimiento para determinar que es una fuente y su distancia respecto de los hechos.

El cine (ficcional o no) es una fuente y el noticiero también, por lo tanto la fuente como afirma Liverani, “es creada y a su vez crea una representación de su tiempo”. Este aporte, desde el punto de vista epistemológico, nos obliga a reflexionar sobre los puntos ciegos de la historia y los puntos ciegos de la cámara cinematográfica.

Aunque parece un juego de palabras, ahora nos enfrentamos a las *palabras no escritas* y las *imágenes no filmadas*, como lo demuestra el video documental realizado durante el levantamiento de Caracas²¹ por las cámaras de los “escuálidos”²² y las cámaras de dos periodistas *free lance* irlandeses.

Visto y no visto

Las certezas se terminaron. En la ciencia hoy surgen más preguntas que respuestas y esto es posible en un mundo del conocimiento en el que las fronteras se vuelven cada vez más intangibles y poco determinadas entre las propias disciplinas. Estos estudios interdisciplinarios enriquecen las búsquedas y facilitan la resolución de problemas. Cuando lo hacemos desde una sola perspectiva la respuesta puede resultar maniquea, o por lo menos tendenciosa porque nos pone frente a la alternativa de optar entre las representaciones gráficas o la nada. La flexibilidad en los límites disciplinares permite que las investigaciones no se vean obstruidas por razones incomprensiblemente anticuadas y poco fundadas, como le ocurrió en su momento a Marc Ferro en Annales.

“Mientras el lector se enfrenta a un mundo de signos abstractos y estáticos, el telespectador se enfrenta a un mundo de signos concretos y dinámicos. Cada lenguaje exige, pues para su codificación y para su decodificación, la puesta en marcha de unas habilidades mentales distintas”²³.

Las fuentes permiten distinguir, entre la evaluación interpretativa de un hecho en el pasado (o sea lejano en el tiempo a esa fuente) y de la interpretación que puede realizar el historiador de una fuente cuando él es contemporáneo a la fuente. Una vez hecha esta distinción entre fuentes primarias y secundarias, la cuestión crítica ahora es aproximar una lectura interpretativa; esto es, saber cómo leemos un texto u otro documento (primario y secundario), cómo interpretamos las fuentes para hacer historia. En este sentido, hace varios años Liverani señalaba que hay que “*ver el documento no como una «fuente de información», sino como información en sí misma; no como una apertura a una realidad que yace más allá sino como un elemento que crea esa realidad*”²⁴-, y ciertamente esta misma consideración puede ser aplicada a la interpretación histórica no historicista de la realización cinematográfica en todos sus géneros.

Las fuentes adoptan nuevos formatos o se plasman en otros soportes. Toda época produce una multiplicidad de soportes significantes: en el antiguo Egipto se utilizaba el papiro, la piedra, el relieve, luego se utilizó el papel y se fueron incorporando progresivamente otras tecnologías. Hoy las fuentes, sean ellas escritas, orales o audiovisuales deben ser interpretadas por los historiadores. Las fuentes audiovisuales serán cada día más frecuentes en la elaboración de la historia contemporánea, porque como señalamos más arriba las fuentes crean la realidad y viceversa.

Tanto el cine como la televisión se constituyen en “maquinarias de producción” de fuentes que obviamente no son ingenuas pero tampoco lo son las fuentes que tomamos para analizar, por ejemplo, la historia de Inglaterra durante el reinado de Isabel I.

En 1970, Umberto Eco sostenía que el cine al ser articulados en los niveles sincrónico y diacrónico produce figuras icónicas independientemente de la palabra y el sonido.

El cine como fuente primaria: el video informativo

En la actualidad, los noticieros televisivos sin editar, ponen a los periodistas o cronistas que están en las calles a buscar las noticias; logran imágenes que sólo hablan del asombro y de la realidad que él/ella ve y siente, donde la subjetividad política, ideológica y afectiva son también los que conducen la mirada a través de la lente.

“Hablar de la mirada de la cámara es mezclar dos operaciones distintas: la operación mecánica, literal, de un dispositivo para reproducir imágenes, y el proceso humano metafórico de mirar el mundo”²⁵.

Para medir el verdadero valor de esas imágenes es necesario analizarlas para comprender que algunos hechos sólo se registraron con claridad en las filmaciones de los noticieros. Algunos ejemplos notables fueron: el “Cordobazo” filmado por las cámaras de Telenoche en junio de 1969 (canal 13); el caso de la masacre de Ezeiza, el 20 de junio del año 1973, la llegada de Perón a la Argentina o la caída del presidente Arturo Illia quien se retira de la casa de gobierno con la tranquilidad del hombre trabajador y honesto que debe dejar su lugar frente a la violencia de las armas.

“Los documentales eliminan las barreras artificiales entre el tema y el público: decorados, maquillajes, diálogos retóricos, etc”²⁶

De estos registros podemos extraer datos para elaborar nuevas críticas que aludan no solamente a una rebelión o una masacre, podemos también incorporarle realismo a los hechos históricos que fueron protagonizados por hombres y mujeres del pueblo. Ellos, desde el anonimato y sin dejar un rastro de oralidad han llevado adelante cambios trascendentes y quedaron fijados en el celuloide.

Las nuevas tecnologías permiten enfocar e identificar a los protagonistas, por ejemplo, podemos reconocer –con mayor certeza- a aquellos que estaban sobre el escenario en la masacre de Ezeiza en 1973 o los que disparaban desde los techos del Hogar Escuela –entre la ruta 205 y la autopista Ricchieri. Existen muchas versiones narradas de los hechos, pero al acceder al conocimiento de las imágenes, no cabe ninguna duda que la persona que le “sostiene el paraguas” a Perón cuando regresó a la Argentina es José Ignacio Rucci – Secretario General de la CGT - que luego apareció asesinado en su propio auto con veintitrés balazos y su chofer sobrevivió sin riesgo alguno.

La televisión tiene un gran archivo que aquellos que se dediquen al estudio de la historia reciente no podrán omitir.

Así como los documentales que toman imágenes de archivo, son una relectura más orientada e intencionada que la crónica televisiva, ésta tampoco es ingenua porque la selección que hacen los medios masivos de prensa (hoy multimediales) es absolutamente arbitraria e interesada. Cuando trabajamos con las fuentes primarias para estudiar la historia argentina del siglo XIX también debemos ceñirnos a los documentos oficiales o los que la clase dominante ha elegido conservar.

Marc Ferro²⁷ fue el primero en utilizar al cine soviético de la Revolución Rusa, no sólo como un registro de época sino como fuente de primaria. Ferro plantea que el historiador debe incorporar nuevas metodologías para el análisis de estos nuevos “significantes”.

El cine como fuente secundaria

El uso del cine en la enseñanza de la historia ha servido para evidenciar la credibilidad del discurso del docente a partir de la universalización del conocimiento de un hecho histórico.

En este caso, el cine es un telón de fondo para la narración de una anécdota o una narración de época o como lo planteaba Ranke, es un documento que se escribió después de ocurridos los hechos, incluso las películas que se realizan con una finalidad de entretenimiento pueden facilitar el aprendizaje

La determinación de una fuente secundaria es relativamente difícil dado que toda película como dice Marc Ferro, es más un testimonio del momento en el que se realiza la filmación que sobre el período histórico al que hace alusión (así sea ésta en forma elíptica). La narración se convierte en el elemento central cuando está apoyada en la investigación realizada por el asesor histórico del film.

Por lo tanto cuando nosotros hablamos de fuente secundaria estamos hablando de una fuente que ya fue trabajada por alguien más y reinterpretada. Aunque los límites como ya dijimos se hacen cada vez más difíciles de determinar.

¿Qué es la cámara? ¿El ojo del director? Si fuera testigo, sus imágenes se convertirían en testimonio, si en cambio el discurso fuera ficcionalizado o de recreación histórica ¿Puede ser considerada fuente secundaria?

Como si fuera un juego de supuestos podríamos imaginarnos la posibilidad que un realizador audiovisual encontrara cartas y otros testimonios directos, los transforma, los retoca y los convierte en testimonios indirectos logran un efecto de coherencia en la narración cinematográfica. Este producto ¿es una fuente histórica?

El uso del cine como registro testimonial y la historia oral

Las fuentes suelen tener referencias concretas a hechos concretos y refieren a una firma o alguna autoridad competente que garantice la veracidad de esa documentación.

Frente a la cámara no se puede más que afirmar que lo que ocurre realmente es así o bien lo que ocurre está aprovechado para elaborar ese discurso. Aunque también podríamos sospechar que alguien intencionadamente hiciera desaparecer los rastros escritos de todos los detenidos desaparecidos en nuestro país.

Sin embargo, la historia oral es un método diferente o un registro distinto y muy valioso para la construcción historiográfica, así como lo son las evidencias en un juicio, así también el historiador debe intentar acercarse lo más posible a la verdad para poder rescatar del mero espacio de la memoria aquellos hechos que son esenciales a nuestra existencia como ciudadanos.

Entonces una cámara oculta puede convertirse en historia oral, así como una larga entrevista con alguien que vivió un hecho trascendente para él/ella y para la historia nacional. Por ejemplo, las historias que vivieron los soldados en la Guerra de Malvinas (1982) reflejadas en distintas películas y documentales como **Malvinas, historia de traiciones**; **Malvinas, historia íntima**; **Iluminados por el Fuego**, y otras que reflejan acontecimientos del orden personal y son atravesadas por la historia de nuestro país. Esta historia oral tiene un valor agregado y es que los futuros historiadores podrán tener el *registro vívido* de lo ocurrido hace más de veinte años.

La imagen vivida y la narración desde la subjetividad

El valor de estos testimonios como registro es relativo a la subjetividad del testigo, sin embargo no se puede poner en dudas que eso fue lo que al parecer de ese testigo fue lo que aconteció.

Los temas históricos trabajados por el cine nacional

El cine como documento histórico construido

El cine puede crear datos o testimonios originales, pero a partir del uso de imágenes recopiladas por los informativos o simplemente por testigos de un hecho, se puede decir que el cine puede ser utilizado como documento histórico

La historia da cuenta de que esos acontecimientos no aparecen en ningún otro formato y por lo tanto es necesario pensar en una metodología de análisis.

Se puede elaborar otra historia pero pasando por la edición y el desarrollo del análisis de los hechos valorando los testimonios obtenidos en relación con el contexto. Esta es una forma de avanzar hacia otro tipo de escritura de la historia y también hacia una forma de análisis del documento cinematográfico de carácter histórico.

Aunque la ficción –tan valorada por Robert Rosenstone- puede narrar acontecimientos del pasado y su representación facilita la comprensión de otros tiempos. La reconstrucción ficcional del pasado metodológicamente es parecida a la narración escrita porque trabaja sobre testimonios y otras fuentes, como lo son los documentos materiales, gráficos, etc. producidos en una época determinada. En un sentido estricto la elaboración de un guión cinematográfico de carácter histórico obliga al autor a forzar las pruebas o fuentes y también necesita de un ejercicio de elaboración de personajes no siempre bien definidos por la historia tradicional.

El cine como recurso didáctico

En la enseñanza de la historia hemos logrado grandes avances en la credibilidad del discurso creado en el aula a partir del uso del cine en el aula.

Desde la aparición de las grandes producciones hollywoodenses como Troya, Alexander, Gladiador y El Hombre de la máscara de hierro o Robin Hood, aquellos lejanos parajes se convirtieron en cercanos para la imaginación de los adolescentes y las raras vestimentas se vuelven fácilmente descriptibles a partir del visionado de estas películas. La apropiación del

conocimiento por parte de los alumnos y refuerzan los contenidos conceptuales a partir de la proyección de este tipo de películas²⁸.

En el caso específico de la historia argentina además de facilitar el conocimiento de principios de siglo, tanto los documentales como las películas de “ficción”, sirven para construir una identidad propia.

Los documentales cumplen una función informativa pero las películas trabajan otras competencias de los espectadores, la subjetividad se ve conmovida con *Garage Olimpo*, o con *La noche de los lápices*. Hay cerca de trescientas películas históricas en el cine sonoro nacional, aunque no todas son documentales o de reproducción histórica. Las películas con un ritmo y una estética más actual es más vista o son preferidas por los alumnos de la escuela secundaria.

Educando al espectador. A medida que pasan los años las imágenes se resignifican, es por eso que -junto con el director de cine Jorge Coscia- creemos necesario utilizar el cine como recurso didáctico privilegiado, porque “hay que educar al espectador”.

En principio la construcción de la imagen está ligada a las lecturas sociales de ellas. Entonces los directores jóvenes son más vistos entre los estudiantes porque la construcción de su discurso es contemporánea al de los adolescentes. Sin embargo, las obras de arte no pierden valor, simplemente cambian los espectadores y las miradas sobre la pantalla son otras. Esta es la razón por la que los profesores debemos también mantenernos al día en lo que respecta a esta narrativa cinematográfica. Ya que hasta el momento sólo nos veíamos obligados a narrar el contexto, ahora explicamos *necesariamente el contexto de filmación o bien el contexto de la historia filmada*, para que este nuevo espectador pueda comprender el discurso que se corresponde con otra estética.

Entre la historiografía y la historiofotía

En este punto nos encontramos con dos posturas enfrentadas: por un lado, aquella que cree que la fuente es la que le da verosimilitud a la narración (Ranke) y por el otro, la de Hayden White que llega a plantear que la historia es un discurso entre otros diferenciado del discurso literario por su anhelo de alcanzar la verdad. Pero, nada es tan difícil de separar como aquello que se constituye en narración histórica, porque ya sea esta verosímil o no sigue aún así siendo la narración legitimada del pasado. Aspecto por cierto bastante ríspido cuando debemos tomar una postura definida, pero necesariamente debemos señalarlo para no caer en la falsedad ideológica ni en la maldad preconcebida de los historiadores oficiales de otras épocas. Las fuentes son relativamente válidas como lo es la interpretación que de ellas se haga, así también el cine o los documentales son narraciones válidas en la medida que cumplen con la función de reconstruir el pasado.

Según H. White, Robert Rosenstone se plantea dos preguntas por las cuales deberían estar preocupados los historiadores profesionales. La primera es sobre la suficiencia relativa de lo que puede llamarse “historiofotía” (la representación de la historia y nuestro pensamiento sobre ella en imágenes visuales y discurso fílmico) en cuanto a los criterios de verdad y de exactitud que presumieron gobernar la práctica profesional de la historiografía (la representación de la historia en imágenes verbales y el discurso escrito)²⁹

“El académico o historiador (“Solo los hechos, por favor”) que analiza un film debe hacer frente a diversas cuestiones: ¿qué criterios se deben aplicar al juzgar un trabajo visual? ¿Cómo contribuye el cine a nuestra concepción del pasado? La respuesta más fácil (y la más inútil porque ignora el cambio de medio de expresión) es verificar el grado de aproximación de las imágenes a “los hechos”....”³⁰

En este momento debemos pensar en la posibilidad de que gran parte de las evidencias históricas del siglo XX sólo la podemos encontrar en imágenes. Esta situación pone en entredicho la valoración subjetiva de los acontecimientos que se filmaron o que seleccionaron como una representación de ese presente. El ojo de la cámara se convierte, sin duda alguna en un narrador de los hechos, un cronista. Allí comienza el trabajo del historiador, como plantea Kosselleck³¹, la hermenéutica.

La subjetividad del cine (creación de una realidad ficcionalizada) confronta con la supuesta objetividad de la historiografía positivista. El cine crea la historia desde la imagen y cuenta una historia como todas las historias, como es el caso de la película argentina **La historia oficial** en la que se recurre al recurso literario de sinécdoque³²

La historia es un reflejo del pasado, pero en el cine este reflejo o este “espejo” puede distorsionar, dislocar, condensar, simbolizar y calificar aquello que es representado. No existe entonces en la historia una medida de cuan efectiva es la representación o cuan verosímil sino mas bien es simplemente una forma más creíble de narración que adapta los acontecimientos a las necesidades de su propio tiempo y espacio.

No es lo mismo, dirá Rosenstone, un set de filmación que el lugar en donde los hechos han ocurrido como tampoco son idénticos los personajes que llevan adelante la acción. Pero igual estimamos que la narración es eficiente en tanto que es el producto de una condensación y síntesis propias del lenguaje cinematográfico.

Más bien, el tiempo se convierte en una variable con la cual se puede jugar y recrear la acción tantas veces como se vea la representación.

La tarea del historiador. Del hecho natural al hecho histórico

“Los acontecimientos ocurren o suceden, los hechos son constituidos por la subsumición de los acontecimientos surgidos de una descripción, es decir, por actos de predicación. La “adecuación/suficiencia” de cualquier narración dada del pasado, entonces, depende de la cuestión de la opción del sistema de conceptos usados realmente por los historiadores en su transformación de la información sobre acontecimientos, no “hechos” en general sino en “hechos” de una clase específica (hechos políticos, hechos sociales, hechos culturales, hechos psicológicos). La inestabilidad de la misma distinción entre los hechos “históricos” de un lado y no-históricos (hechos “naturales”) del otro, es una distinción sin la cual la naturaleza del conocimiento histórico sería impensable, e indica la naturaleza “constructiva” de la empresa del historiador”³³

En los distintos niveles de análisis del cine histórico encontramos diferentes formulaciones del hecho histórico. Por lo tanto, deberíamos detenernos a pensar en las propiedades determinantes del cine (no sólo como fenómeno cultural sino como hecho histórico): la primera

es que toda película es historia. En este sentido el campo de estudio se abre pero faltan algunas determinaciones del hecho histórico en el caso de la realización cinematográfica como cine histórico y en ese sentido Rosenstone experiencias de distintos tipos que nos permiten incorporarlas y plantear las debilidades del cine comercial en las realizaciones históricas rescatando lo importante que es para los sectores populares que la historia sea “contada” a partir de la pantalla.

La historia en pantalla, se convierte en tal cuando la sociedad refleja el impacto de la narración, como lo fue el caso del programa televisivo “Algo habrán hecho, por la historia nacional” producido por Cuatro Cabezas (Mario Pergolini). Pero, en otro nivel encontramos la producción más humilde del movimiento de documentalistas, estas realizaciones formarán el acervo histórico. Ellos, los documentalistas, también produjeron una serie de materiales cuya cantidad y calidad es muy variada. El problema es que no siempre es posible hacer una tarea de análisis sobre el impacto de un film cuando este apenas se ha exhibido, sin publicidad o sin apoyo comercial.

Algunos directores de documentales realizan “historia oral” rescatando las voces del pasado y del presente para que den cuenta de aquel pasado. Una de las más destacadas es la antropóloga Mariana Arruti quien realizó como tesis de licenciatura la investigación sobre los acontecimientos ocurridos en la Cdad. de Bragado en la década de 1930.

La película, Los presos de Bragado³⁴, se refiere la odisea de tres anarquistas que en 1931, luego del golpe de Uriburu, fueron inculcados del atentado contra un caudillo conservador en el que murieron la hijita y una cuñada de éste. Condenados a cadena perpetua en primera y segunda instancia, uno de ellos, Pascual Vuotto, desde la cárcel no dejó de trabajar jamás para demostrar su inocencia. A la muerte de Vuotto (en 1993, a los 89 años), el Congreso aprobó una ley de desagravio por la injusta sentencia

En el año 2004 Mariana Arruti, ya devenida en directora estrenó Trelew, documental en el que otra vez utiliza la misma técnica de historia oral, además de reproducciones de noticieros de la época y de los testimonios de los vecinos de Trelew.

Entonces, deberíamos reflexionar sobre el valor del testimonio aleatorio en torno a cualquier tema y pensar en que los hechos naturales no todos son hechos históricos. Estamos frente a un momento de cambio y transformaciones en las conceptualizaciones y de apertura sobre estas definiciones.

¿El hecho histórico es lo que es significativo para toda la sociedad? ¿Son los hechos que cambian el curso de la historia? ¿Tienen que tener alguna relación con lo que los medios de prensa toman como hechos que deben ser destacados en la actualidad?

Los *actos de predicación* que menciona Hayden White refieren a los historiadores o a los medios de prensa, son los que relatan los hechos, pero ¿quienes son los que se pueden arrojar la legitimidad de predicación en nuestra tarea, la narración del hecho histórico?

El Juicio De La Historia

Desde la incorporación de los medios masivos de comunicación a la vida cotidiana los historiadores podemos optar por negarlo o bien, sumar esta nueva herramienta y hacer desde la televisión una puesta en escena de la historia en sus distintos períodos.

Si medimos el impacto televisivo de algunos programas de reconstrucción histórica podríamos decir que es el modo más eficiente para la divulgación de los hechos ocurridos en el pasado. Pero es necesario aprovechar la pantalla televisiva para descubrir el pasado lejano en el tiempo más allá de la Revolución de Mayo. Para ello, la articulación con productores y financistas es esencial porque la reconstrucción del pasado cuanto más lejano en el tiempo está, es más difícil de lograr.

El programa “Algo habrán hecho por la historia argentina” es una muestra clara de cómo se puede lograr la satisfacción de amplios sectores populares frente a la narración histórica. Debo resaltar que no se juzga en este trabajo si es o no un aporte a la historiografía, sin embargo es importante el lugar de la divulgación de la historia, divulgar el conocimiento científico que sirve para explicar a la sociedad su propio presente. Esas representaciones deben contemplar también los elementos “estereotipados” para evitar caer en visiones maniqueas del pasado. Una mirada crítica no implica negar la verdad de los hechos, aunque debemos evitar las aseveraciones inciertas por la responsabilidad que tiene el historiador frente a la sociedad. Ella deposita su confianza en nuestros juicios .

En la Argentina aún tenemos 530 horas de grabación del juicio a las Juntas Militares del proceso 1976-1983³⁵ que por un acuerdo entre la “justicia” y los “militares” los historiadores no podemos acceder a ellas. Aunque, los historiadores tuviéramos la oportunidad de desnudar la verdad de lo ocurrido, contado por sus protagonistas, deberíamos desarrollar un *método* específico para trabajar con este tipo de fuentes. Hay trabajos realizados sobre documentales o sobre informativos³⁶, pero en el caso del “juicio a las juntas” en donde la cámara refleja lo que ocurre -siempre objetiva-, de cara a los jueces, ésta sería la forma de aproximarnos al conocimiento histórico sin mediaciones excesivas y pasar de la memoria a la historia con todos los elementos de juicio.

¿El documental histórico es una contra historia?

Es posible considerar al documental como una contra historia desde el momento en que las imágenes suman datos que pueden referir o corregir lo que a través de los documentos gráficos no se podía verificar. Es necesario revisar estas dimensiones (la imagen y el sonido) que se incorporan a la narración historiográfica y revisar a la luz de los hechos reflejados en la cámara si se pueden corroborar algunas hipótesis que antes no se podían confirmar.

Considerar el hecho histórico como parte de una trama –ya sea el trasfondo o bien la novela histórica- es algo que ocurre comúnmente en la literatura, pero los historiadores podemos optar por otro formato más discreto en la aplicación del recurso literario y por lo tanto retratar una época, o un momento siempre confrontando con registros que den verosimilitud a nuestras palabras.

El problema es que si deseamos tomar al documental/imagen audiovisual como única herramienta nos vamos a encontrar con que difícilmente logremos estudiar la historia moderna o antigua, ya que los documentos que han sobrevivido no se pueden utilizar como base para la

realización de una historia en movimiento. En este caso es cuando la posibilidad del cine como recurso narrativo se vuelve valioso para dar a conocer el pasado remoto.

En tanto, los registros del siglo XX pueden enriquecer el análisis a partir del uso de los Sucesos Argentinos, o el NO-DO en España³⁷ para el estudio en el primer caso del peronismo y en el segundo caso, del franquismo. Estas fuentes documentales representan la estética aceptada por la sociedad de aquel tiempo, siendo de gran utilidad para la reconstrucción histórica. La verosimilitud de las imágenes y el movimiento nos permite otra lectura del lenguaje no sólo textual sino corporal y sobre todo gestual.

Por ejemplo, ver a Perón actuando frente a la Cámara de Diputados y convocando al voto a los trabajadores rurales, supera largamente la reconstrucción discursiva que sin duda es una apoyatura importante aunque no termina de explicar la relación dialéctica que se estableció entre Perón y el pueblo en la Plaza de Mayo.

En el caso español, ver el saludo con la mano extendida de los niños españoles cuando pasa la columna de la falange es en parte un discurso que no necesita sonido. Sin embargo, debemos considerar una vez más la coexistencia de múltiples realidades, y los “recortes” o selecciones que se plasman en el cine.

Los documentos también nos muestran cuales son los sectores en lucha por el poder, aunque desde las propias filmaciones también podríamos corroborar, por ejemplo, que Franco se enfrentaba al Partido Comunista Español. Pero sólo cuando contamos con el apoyo de los testimonios escritos podemos referenciar a las imágenes (cruzando unos con otros) Este es el comienzo de una nueva etapa y esperamos que se incorporen estos nuevos debates dentro de la historiografía argentina.

El documental toma una selección igual que la lente de la cámara, pero lo que no se puede negar es la veracidad de los datos que surgen a partir de la imagen, en este caso hay que dominar la totalidad del discurso y ver los recortes y los ángulos para poder aseverar lo dicho por la lente, tal es el caso del documental “La revolución no será televisada” y “La memoria obstinada”³⁸ de Patricio Guzmán. Ambos documentales son ejemplos de una contra historia.

BIBLIOGRAFIA

AUMONT, JACQUES *La estética del cine*, Paidós, Buenos Aires, 1995

BALDERRAMA, Carolina, BUSTAMANTE, Fernando Y JAIMES, Diego *¿Comunicación?*, Editorial Centro Nueva Tierra, Bs. As., 2003.

BACZKO, BRONISLAW *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Nueva Vision, Buenos Aires, 1991.

CAMARERO, Gloria et alii. *La mirada que habla (cine e ideologías)*. Akal. Madrid, 2002.

- CAPARRÓS LERA, José M^a. *100 películas sobre Historia Contemporánea*, Alianza. Madrid, 2004.
- CARMONA, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Cátedra. Madrid, 1991.
- FERRÓ, Marc. *Historia Contemporánea y Cine*. Ariel. Barcelona, 1995.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR Diferentes, desiguales y desconectados: mapas de la interculturalidad, 1^a ed., Barcelona, Gedisa, 2004
- GRUNER, EDUARDO *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*. Editorial Norma, Argentina, 2001.
- GUBERN, Roman. *Historia del cine*. Lumen. Barcelona, 1973.
- HUESO, Ángel Luis. *El cine y el siglo XX*, Ariel. Barcelona, 1998.
- KOSELLECK, Reinhart ; GADAMER, Hans-Georg *Histórica y Hermenéutica; Histórica y lenguaje: una respuesta; La diversidad de las lenguas y la comprensión del mundo*, Paidós, Barcelona, 1997
- KRIGER, Clara (director) ; Spadaccini, Silvana ; González Centeno, Carolina ; Bermúdez, Julia ; Spinsanti, Romina ; Macagni, Anastasia ; Egea, Celeste ; Piedras, Pablo ; Carlino, Andrea ; González, Lelia ; Fernández, Ezequiel ; Alberro, Ana, Páginas de cine Buenos Aires : Archivo General de la Nación, 2003
- LAGNY, MICHELE. *Cine e Historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Bosch, Barcelona, 1997.
- MARRONE, IRENE *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*, Buenos Aires, Biblos, 2003.
- MONTERDE, José Enrique; SELVA MASOLIVER, Marta y SOLÀ ARGUIMBAU, Anna. *La representación cinematográfica de la Historia*. Akal. Madrid, 2001.
- MONTERDE, JOSE E. *Cine, Historia y Enseñanza*, Barcelona, Paidos, 1997
- PEÑA, Fernando M. Y VALLINA, Carlos, *El cine quema* - Raymundo Gleyzer, Ediciones de la flor, Buenos Aires, 2000.
- PLA, Enric. *Taller de cine*. Idear. Huesca, 2003.
- ROMAGUERA RAMIÓ, Joaquim. *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales*. Ediciones de la Torre. Madrid, 1999.
- ROSENSTONE, Robert A. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la Historia*. Ariel. Barcelona, 1997.
- SALVADOR MARAÑÓN, Alicia. *Cine, literatura e Historia*. Ediciones de la Torre, Madrid, 1997.

SORLIN, Pierre *Sociología del cine : la apertura para la historia de mañana*: FCE, México, 1985

TORRE, SATURNINO DE LA *Cine para la vida: formación y cambio en el cine*, 1ª ed. Ediciones Octaedro, Barcelona, 1998

Tranche y Sánchez Biosca, *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Ed. Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 2005

TRUFFAUT, FRANÇOIS, *El placer de la mirada*, Paidós, Barcelona 1999

White, Hayden "Historiography and historiophoty" en *AHR Forum*, 16 de abril de 1999

¹ Master en Nuevas Tecnologías de la Educación de la Universidad de Salamanca y doctorando en Didáctica de las Ciencias Sociales de la Universidad de Autónoma de Barcelona. Directora del Programa Historia y Cine de FFyL- UBA Profesora de la Cátedra de Didáctica especial y Práctica de la enseñanza de la Historia (FFyL-UBA) Jefa de Trabajos Prácticos. Codirectora UBACYT HISTORIA CINE Y ENSEÑANZA

² Burke Peter "Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico", Crítica, Barcelona, 2005

³ Jakubowicz, E., Radetich, L. "La historia argentina a través del cine. Las visiones del pasado 1933-2003", La crujía, Buenos Aires, 2006

⁴ Simiand y Seignobos, y otras más actuales como Perry Anderson y E.P. Thompson.

⁵ GUBERN, R., *Historia del cine*. Barcelona, Editorial Lumen, 1998

⁶ FERRO, M., *Historia Contemporánea y Cine*. Barcelona, Ariel, 1995

⁷ CAPARRÓS LERA, J.M., "100 películas sobre Historia contemporánea", Alianza, Madrid, 1997; "Arte y política en el cine de la Segunda República (1931-1939)", Siete y Media, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1981; "El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)", Publicaciones de la Universidad de Barcelona, Barcelona, 1983 "El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al "cambio" social (1975-1989)", Anthropos, Barcelona,

1992; HUESO, A.L., "El cine y el siglo XX2", Ariel, Barcelona, "Los géneros cinematográficos. Materiales bibliográficos y filmográficos", Mensajero, Bilbao, 1983; BARCO, R., La historia a través del cine. Madrid, Ártica, 1976.

⁸ MONTERDE, J.E.; SELVA, M.; SOLÁ, A., "La representación cinematográfica de la Historia", Akal, Madrid, 2001

⁹ KRACAUER, SIEGFRIED "De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán", Paidós, Barcelona, 1995

¹⁰ FERRÓ, Marc. Op.cit.

¹¹ Caparros Lera dijo en una entrevista para www.cinehistoria.com (2004) "Nuestra línea de investigación es la escuela anglosajona denominada "Cinematic Contextual History"; es decir, cómo las películas (para nosotros, ¡todas son históricas!) sirven para explicar la sociedad, pues retratan más el contexto en que han sido realizadas que el referente histórico que intentan constatar. Es, pues, la utilización del Cine como testimonio de la Historia, como reflejo de las mentalidades contemporáneas, y medio didáctico para la enseñanza de la Ciencia Histórica"

¹² Tomas Valero www.cinehistoria.com

¹³ SORLIN, PIERRE Sociología del cine : la apertura para la historia de mañana, México : FCE, 1985

¹⁴ SORLIN, PIERRE , op.cit. pp.28

¹⁵ ROSENSTONE, R.A., El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia. Barcelona, Ariel, 1997

¹⁶ Hayden White *Historiography and historiophoty* en AHR Forum, 16 de abril de 1999.

¹⁷ En la obra *Homo videns*, se destaca que "la expresión animal symbolicum comprende todas las formas de la vida cultural del hombre. Y la capacidad simbólica de los seres humanos se despliega en el lenguaje, en la capacidad de comunicar mediante vistos de significado...." (Sartori: 1998, 24)

¹⁸ Sartori, op cit.

¹⁹ Según Horkheimer y Adorno, y la mayor parte de la Escuela de Frankfurt creía que el desarrollo de la industria cultural es una parte intrínseca del proceso de racionalización y cosificación crecientes en las sociedades modernas, proceso que está haciendo que los individuos sean cada vez menos capaces de tener un pensamiento independiente y que sean cada vez más dependientes de procesos sociales sobre lo que tienen poco o ningún control

²⁰ En 1837, Droysen afirmaba: "el verdadero hecho no reside en las fuentes... Se necesita un punto de partida [de interpretación] más agudo, como la crítica de las fuentes"; citado en Knauf, 1991, 27. Sobre la concepción filosófica del historicismo decimonónico, véase Schnädelbach, 1980 [1974].

²¹ La revolución no será televisada. Realizada por Kim Bartley y Donnacha O'Brian, relata las circunstancias que rodearon el fallido golpe de estado en Venezuela ocurrido en abril de 2002

²² Así son llamados los opositores políticos de Chávez.

²³ Ferres Prats, Joan "Pedagogía de los medios audiovisuales y pedagogía con los medios audiovisuales" en Juana Sancho(coord) Para una tecnología educativa, Horsori, Barcelona, 1998

²⁴ Liverani, 1973, 179.

²⁵ Nichols, Bill , La representación de la realidad, Ed Paidós, Buenos Aires, 1997, pág. 119

²⁶ Paz, Maria Antonia- Montero Julio Creando la realidad. El cine informativo 1895-1945, Ed. Ariel, Barcelona, 1999, pág.24

²⁷ “Para los historiadores, ¿constituye el cine un documento inútil? Aunque pronto centenario, el cine sigue estando despreciado y no se le considera una fuente de información válida. No entra para nada en el universo mental del historiador.” En Marc Ferro El film, ¿un contraanálisis de la sociedad? en “Historia contemporánea y cine”

²⁸ Esta investigación aún está en curso en la Cátedra de Didáctica Especial de la Historia (UBACYT F 811)

²⁹ Hayden White “Historiography and historiophoty” en AHR Forum, 16 de abril de 1999.

³⁰ Robert Rosenstone “El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia”, Ariel, España, 1997

³¹ Koselleck, Reinhart ; Gadamer, Hans-Georg “Histórica y Hermenéutica; Histórica y lenguaje: una respuesta; La diversidad de las lenguas y la comprensión del mundo”, Paidós, Barcelona, 1997

³² Es un tropo que consiste en designar una cosa con el nombre de otra que no es más que una parte de ella («el pan» para designar los alimentos); o con el de la materia de que está hecha («oro» para designar el dinero); o con el de algo que lleva o usa («faldas» para referirse a las mujeres); etcétera.

³³ Hayden White, op. Cit., traducción hecha por la autora

³⁴ Pascual Vuotto (obrero ferroviario en 1930) Vicente Francomano (en 1930 pertencecía al comité pro-presos y deportados) Jesús Gil (en 1930 albañil, luego dirigente de la FORA).

³⁵ Existe una copia en la Cámara de Legisladores de Noruega para evitar que se corrompan o “se pierdan” en la Argentina.

³⁶ Ma. Antonia Paz- Julio Montero, *Creando la realidad. El cine informativo 1895-1945*, Madrid, Editorial Ariel, 1999; y *No-Do. El tiempo y la memoria*, de Rafael Tranche y Vicente Sánchez Biosca, Madrid, Cátedra, 2005. Y en la Argentina la investigación realizada por Irene Marrone , *Imágenes el Mundo Histórico. Identidades y representaciones en el noticiario y el documental en el cine mudo argentino*, Buenos Aires, Biblos, 2003

³⁷ Tranche y Sánchez Biosca “NO-DO. El tiempo y la memoria”, Ed. Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 2005

³⁸ Narra los acontecimientos desde dentro del Palacio de la Moneda cuando fue el golpe de Pinochet en Chile y cayó el gobierno democrático de Allende.